

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 120 1999

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-16-2

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 2000

att dechiffra. I Strindbergsdramerna talas det om två språk, dels förställningens och lögnens jordiska (horisontella) språk, dels gudarnas (Indras), vindarnas och vågornas, himmelska (vertikala) språk. I *Ockulta Dagböcker* ser vi spåren av Strindbergs sökande efter det paradiska språket, Adams språk.

J.P. Jacobsen kände missnöje vid mötet med den för-
enkla moderna vetenskapsdominerade världsbild som han rent intellektuellt sympatiserade med. För Østerud är Jacobsens noveller inte episkt realistiska utan snarast allegoriska. Jacobsen placerade sig i spänningsfältet mellan medeltida allegori och modern sekulariserad allegori, den allegori vi bl.a. känner från Walter Benjamins skrifter. Vidare finns ett samband mellan Jacobsens allegoriska intresse och hans melankoli.

Det exempel Østerud valt är debutnovellen *Mogens* (1872), som traditionellt satts i samband med naturalismens och impressionismens introduktion i Danmark. Novellen har också betraktats som en Bildungsroman. Østerud noterar i stället hur den antika Panerotismen och det arkadiska landskapet blandas med biblisk paradismyt. Guden Pan har också en melankolisk sida, vilket blir viktigt för Østeruds analys eftersom Pans sömn, som förknippas med tungsintethet och stillastående, är en sömn vid middagstid, just den tid på dygnet då Jacobsens novell börjar: "Sommer var det, midt paa Dagen [...]".

Jacobsen utnyttjar flera klassiska bildkomplex, bl.a. de fyra elementen. Hans skildring av den idylliska föreningen i solsenket i novellens slut blir ett svar på utdrivandet ur Paradiset i Bibeln och hos Milton. Mogens har genom sin älskade Thora faktiskt återvunnit sitt förlorade paradiset – och därtill ett paradiset som är ett odlat landskap. Jacobsens ideal är Freuds motsatt, med Østeruds omformulering "Wo Ich war soll Es werden". I Jacobsens värld frigörs demoner och passioner inom det kontrollerade jaget.

Melankolikern är en dubbel varelse. Det finns något primitivt och sadistiskt i melankolikerns karaktär, men han har också geniala drag. Hos Jacobsen kan vi studera en melankoli över ideologisk förlust. Å ena sidan hyllar Jacobsen den moderna naturvetenskapen, men å andra sidan upplever han betydelseförlusten i den nya natur som saknar Gud. Tingen ligger tomma och berövade sin mening som *disiecta membra*. I denna moderna benjaminsk-jacobsenska allegori inbäddas så i en novell som *Mogens* den miltonsk-klassiska förmoderna.

Østeruds bok är ett vackert exempel på subtil och in-
trängande litteraturanlys. Hans läsning av *Mogens* är fascinerade och visar hur fruktbart det är att studera det moderna genombrottets texter med den litterära traditionen i minne. Det finns andra affiniteter hos naturalisterna än dem vi finner formulerade i deras manifest. Något liknande gäller Østeruds givande, men kanske något elliptiska, läsning av *Svarta handsken* utifrån mira-

kelspelets och moralitetens perspektiv.

Østerud har valt att behandla några av Ibsens mest omskrivna dramer och han har glädjande nog lyckats med mästestycket att finna nya perspektiv utifrån sin av Diderot, Northam och Fried formade horisont. Viktigt i hans analyser är iakttagelserna av den visuella dialektiken mellan dramats personer, mellan att se och att bli sedd, eller tillspetsat, mellan att vara voyeur och att vara narcissist eller exhibitionist. Denna dialektik är viktig inte bara hos Ibsen, utan i snart sagt all realistisk och naturalistisk dramatik. Det gäller bara att upptäcka och förklara det komplexa spelet.

Roland Lysell

Ola Holmgren, *Ivar Lo-Johansson – Frihetens väg*. Natur och Kultur. Stockholm 1998.

Jag vågar inte yttra mig om hur pass besökt monumentet Ivar Lo-Johansson är dessa dagar. Men ett monument är han, bildligt och bokstavigt. Med byst i egen Stockholmspark, med mer än femtio titlar bakom sig och med en fysionomi som vore han huggen i sten redan från början.

Ola Holmgren har valt den kanske enda framkomliga vägen, i varje fall en avgjort intressant, för sin volym i Natur och Kulturs "Litterära profiler", nämligen en framställning av hur monumentet byggde sig. Till uppläggningsen blir det en genomgång av författarskapet bok för bok, men spänningsmomentet ligger i frågorna: "Hur kommer det sig att solen inte går ner över detta livskraftiga författarskap? Varifrån hämtar det sin obrutna skaparkraft?" Metoden kallar Ola Holmgren psyko-historia, och betoningen hamnar på psyko. Tiden och samhällsfrågorna finns med, men kanske som en motvikt till den gängse bilden är de nertonade. Det som friläggs är ett psykodrama som skulle kunna äga rum när och var som helst.

Det underliggande synsättet hämtas från Jacques Lacan och hans bild av subjektet mellan moders kropp och symbolisk ordning. Oerhört schematiskt skulle man kunna säga att inledningsskedet ser ut så här. Efter en bekännelse till Konsten och Äran i *Måna är död* (1932) skriver Lo-Johansson sig in i och genom moderssymbiosen i *Godnatt, jord* (1933), in i och genom jagets avskiljande i stadsromanen *Kungsgatan* (1935), följt av intagandet av en överblickande symbolisk/faderlig position i förhållande till ursprungsmiljön i *Statarna I-II* (1936–37) för att därefter i *Bara en mor* (1939) kunna förena perspektiv inifrån och utifrån på moders kropp och modersgestalt och i *Traktorn* (1943) skildra det rent falliska, en rationalitet kännetecknad av modersdeprivation. Med pubertetsromanen *Geniet* (1947) genomgår författaren framgångsrikt – i relation till hjältens undergång i själv-

kastration och självmord – den oedipala fasen och träder slutgiltigt ut ur det imaginära för att gå in i verkligheten och den symboliska ordningen.

Därmed är grunden lagd, sockeln, på vilken statyn kan resas: stridsskrifterna, de självbiografiska böckerna, passionshistorierna och den avslutande memoarsviten, vart och ett innebärande nya utbrytningar och landvinningar. Ola Holmgren är liksom Ivar Lo-Johansson stenhuggare. Det är de stora dragen som fångas, med den auktoritet som ett livs umgänge med föremålet ger. Ett oomkullrunkeligt monument är byggt. Men sinne för detaljer saknas inte. Med små iakttagelser för Ola Holmgren då och då rätt in i Ivar Lo-Johanssons berättarvärld, som när *kärran* hos det till synes irrande expressbudet i den självbiografiska *Stockholmaren* (1954) förknippas med den etymologiskt identiska *karriären*, den väg mot äran som Ivar Lo-Johansson aldrig viker ifrån.

Och här finns kanske en möjlighet för läsaren/recensenten att tränga sig in. Solen går aldrig ner över detta författarskap. Men det finns partier där man kan läsa det i skuggan istället för bländad av solen. Ett för mig närliggande exempel är kärleksromanerna, inte minst den posthuma *Blå jungfrun*, som av Ola Holmgren behandlas i den tid den tänks ha tillkommit, kring 1960. (I min bok om Sara Lidman gissar jag snarare på 1964–65). Holmgren ser den som den första i en rad av livsåskådningsromaner, där i tur och ordning *Konsten*, *Kärleken*, *Äran* och *Kvinnan* behandlas i respektive *Blå jungfrun*, *Lyckan* (1962), *Astronomens hus* (1966) och *Elektra* (1967). Alla har sin bakgrund i debutromanen *Måna är död* och alla går på något sätt tillbaka på verkliga kärleksförhållanden, så som all konst enligt Ivar Lo-Johansson behöver verkligheten.

Kate Milletts förslag till en avbländad läsning var på sin tid att utöver det symboliskt-idémässiga väga in vad som sker i kärleksförhållandena rent konkret. *Måna är död* slutade med att författarens alter ego dödade kvinnan. Därmed var han fri att söka äran. I *Blå jungfrun* och *Lyckan* är utbrytningarna mer subtila men dock påfallande abrupta. *Lyckan* slutar med att författarjaget begraver embryot till kärleksbarnet sedan den älskade fått missfall. Därmed *måste* hela kärleksförhållandet gå i graven. Ola Holmgren själv finner slutet tvärt och oförbrett och kommenterar: "Man hinner inte ens uppfatta det olyckliga slutet som tragiskt; livet klipps av som genom en olyckshändelse." Samma passiva och övermanande karaktär har slutet på *Blå jungfrun*. Kärleksförhållandet tar slut i och med att de älskande bryter sitt löfte om celibat och hamnar i en älskogssituation. Därmed *måste* de isär, samlaget skiljer istället för att förena.

Vad är det för kraft som tar över och styr skeendet? I samband med Lo-Johanssons förhållande till författarkollegorna snuddar Holmgren vid ett komplex som annars inte förs ut i ljuset: rivaliteten. Kärleksromanerna

Lyckan och *Blå jungfrun* går lång väg för att försäkra om frånvaron av en sådan. Författarjagets beundran i *Lyckan* är gränslös för överklasskvinnan och hennes *savoir vivre*. I *Blå jungfrun*, där den älskade är berömd författare, bedyras högljutt: "Det fanns inget av 'jalousi du métier' hos honom. Var och en av dem kunde vara 'den bästa' därför att de var så olika. Han beundrade henne om möjligt ännu mer därför att hon så högt beundrades av andra. Han hade i sin kärlek låtit sig påverkas av att alla höjde henne till skyarna."

Ändå måste de bort.

Den kartbild som Ola Holmgren ger över Ivar Lo-Johanssons väg blir både ett äreminne över författaren – Erkänn mig! Älska mig! – och något av ett Exemplum över frihetens väg. Hur tar man sig från bundenhet till Frihet – titeln på Ivar Lo-Johanssons sista memoardel. Som "mättet på frigörelsen" ser Holmgren relationen till kvinnan, och han talar även i jungiska termer om författarens frigörande dialog med sin anima. Som äreminne må det vara. Men som karta och Exemplum har det sina sidor. Kristian i *Geniet* kastrerar sig innan han tar livet av sig – symboliskt å författarens vägnar enligt Ola Holmgren, som Werther dör för Goethe. Men i Ivar Lo-Johanssons fall dröjer något kvar, ett stråk av sterilitet. Dialogen med kvinnan och animan har aldrig förts till punkt. Som i romanerna bryts den gång på gång, kommer tvärt och förvirrande till ett slut. Skuggan viker inte, kan man säga i anslutning både till Jung och till Holmgrens solmetafor. Integreringen förblir ofullbordad.

Selma Lagerlöfs fras om fantasins jättebin som ska ta plats i verklighetens kupa går som en röd tråd genom Ola Holmgrens framställning. Ändå vill jag när jag har läst hans bok snarare vända på frasen. Ivar Lo-Johanssons bestående insats är inte att släppa in bina utan att försöka utrymma kupan. Röka ut illusionerna. Följaga det imaginära. Parallellen och skillnaden mellan de två berättarna blir tydlig när Ivar Lo-Johansson ställer sig sida vid sida med föregångaren. I sin sista memoardel låter Selma Lagerlöf den unga Selma komma till bårhuset på Karolinska institutet, och inför anblicken av ett lik när hon fram till sitt författarskaps formel: fantasins bin och verklighetens kupa, inbillningens ordnande sken och det som inte låter sig bevekas. På samma bårhus ser Ivar Lo-Johansson i *Gårdfarihandlaren* (1953) liket av Dan Andersson, den dyrkade skalden och gårdfarihandlaren. En justering av seendet, lik Selmas fast annorlunda, äger rum. Om den døde står: "Han liknade inte porträtten. Ändå såg jag genast att det var han. Han verkade mindre än jag trott honom vara. Han såg också vanligare ut än jag tänkt mig, men det kunde inte ändras på."

Så ser jag Ivar Lo-Johanssons väg, som ett ständigt närmande till det som inte kan ändras på.

Birgitta Holm